

A Contemporary Dreaming

A Contemporary Dreaming

Inês Valle*

*Portugal, Artista Plástica e Curadora. Curso de Pintura e Mestrado em Estudos Curatoriais pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL) / Fundação Calouste Gulbenkian. Curadora na Omenka Gallery, Nigéria. E-mail: ines.valle@gmail.com

Artigo completo submetido 3 de junho
e aprovado a 14 de junho de 2014

Resumo: A arte aborígene australiana foi datada como a das mais remotas do mundo, no entanto manteve-se praticamente desconhecida e desacreditada como forma de Arte até à segunda metade do século XX. Figuras, signos e narrativas encontradas em santuários milenares foram transpostas para a arte contemporânea aborígene. Sendo a arte usada como forma de negociação com o balanda (o povo branco), assim como forma de manterem a sua memória e identidade colectiva.

Palavras chave: Aborígenes / Austrália / Arte contemporânea e Símbolos.

Abstract: *The art of Aboriginal Australia is dated as one of the most ancient in the world, nevertheless it remained relatively unknown and discredited as form of Art until the second half of the twenty century. Figures, symbols and narratives found in ancient sanctuaries have been transposed into contemporary Aboriginal art. The Art is used as a way of negotiation with the balanda (white people), as well as a form to perpetuate their collective memory and identity.*

Keywords: Aborigines / Australia / Contemporary Art and Symbols.

Introdução

Hoje considera-se a arte aborígene australiana uma das mais antigas do mundo. A sua propagação através de pintura em rocha no território australiano é extraordinariamente fenomenal, sendo o *Northern Territory* (NT) e a *Arnhem Land* os exemplos mais ricos. (Figura 1; Figura 2; Figura 3) Certos registos são mais remotos que as pinturas Paleolíticas de *Lascaux* ou *Altamira*, como algumas pinturas encontradas em *Arnhem Land* com cerca de 50.000 anos.

A diversidade dispersa e existente no território australiano manifesta a multiplicidade de crenças religiosas, estruturas sociais, línguas e práticas artísticas existentes na cultura desta população. Adicionalmente às pinturas sobre rocha, também o corpo, a casca de árvore, artefactos ou o próprio chão eram utilizados como suportes para a transmissão de conhecimento entre gerações. Tais formas de expressão mantiveram-se praticamente desconhecidas ou mesmo desacreditadas como formas de Arte até à segunda metade do século XX, momento em que surge um crescimento exponencial de estudos antropológicos que procuraram desvendar as complexas estruturas religiosas em que as suas sociedades “primitivas” estavam fundadas. Assim, os seus produtos culturais passaram a deter um papel fulcral na interpretação dos seus universos, chegando mesmo a “arte aborígene a providenciar uma herança cultural alternativa” (McLean, Ian) que poderia colmatar uma falta de identidade nacional que se sentia após a 2ª Guerra Mundial.

A arte é central na vida das populações aborígenes australianas, sendo por um lado ainda utilizada na sua forma mais tradicional em pinturas cerimoniais que tomam lugar nestes santuários milenares, ou transposta para a arte aborígene contemporânea através dos símbolos, técnicas e narrativas tradicionais

1. Legitimando pelo lugar

A memória não é uma simples capacidade de adquirir, armazenar ou recuperar informações disponíveis. Ela é o mecanismo ou o processo pelo qual baseamos toda a nossa atividade social e moral, estando patente em todas as decisões e ações que efetuamos no percurso da nossa vida. Esta edifica-se no momento em que procuramos uma coerência e significado no transcorrido, sendo a consequência de uma partilha de informações. A memória compartilhada é um alicerce fundamental no desenvolvimento da identidade de grupo e de uma cultura e, é através desta que delineamos, desenvolvemos ou marcamos a nossa história e cultura num sentido de tentarmos dar continuidade, estabilidade e legitimidade ao que desenvolvemos.

Toda a cultura aborígene baseia-se numa memória colectiva. As histórias partilhadas delineiam a sua própria identidade com valores e credos associados, sendo o território australiano “central para a organização cosmológica e social aborígene”. Apesar de toda a desapropriação de terras que a população aborígene foi e continua a ser submetida, a simbologia das suas terras e tudo o que esta contém permanece a base da reclamação da sua identidade e cultura.

Existindo esta consciência, a Austrália gerara estrategicamente uma imagem ou ideia identitária do seu país, dando origem a um lugar-paraiso, completamente exótico onde o aborígene e toda a sua memória e cultura detêm um papel fulcral, sendo mesmo considerados como o último reduto de um povo “primitivo”. O Aborígene, que na realidade, é visto como um alienado, um não adaptado ou incivilizado acaba, juntamente com a sua cultura, por ser utilizado como o grande símbolo nacional. Assim no turismo indígena, a Austrália encontrara uma identidade nacional que regenera e valida a sua relação com o território.

Numa “nação colonial que desde o início luta por uma identidade australiana branca, a presença indígena e a sua sagrada conexão com a terra sempre fora um desafio neste processo e ocupara uma posição inquietante (...) Este sentimento, que associa o conceito de sagrado ao território, é algo que acumula um significado tão profundo, que é capaz de reestruturar a sensibilidade de uma nação” (Gelder, K. e Jacobs, J).

Ao aceitar e incluir o indígena na história da nação, a Austrália poderá obter um reconhecimento de que efetivamente esta é território indígena, e mais que isso, sagrado, obtendo estranhamente uma certa legitimidade para a ocupação das terras por não-indígenas. Ao reconhecer que a Austrália é indígena (não confundir com pertencer a um povo indígena), é permitido a um alienígena ou a um recém-chegado tornar-se indígena, isto é, tornar-se nativo, e por esse modo obter uma condição equiparada à dos povos indígenas.

Muito dos territórios sagrados foram e continuam a ser utilizados como uma moeda de troca. Tome-se como exemplo o caso das terras agora incluídas nos Parques Nacionais de *Uluru-Kata Tjuta* ou de Kakadu, no estado do NT. Um parque gerido segundo um conselho constituído por brancos e aborígenes, em que a palavra final é a do governo. Um facto aberrante é a existência de minas subterrâneas de urânio neste último parque, inseridas em terrenos circundados por áreas de reserva protegida pela UNESCO, e excluídas da área do parque aquando do seu estabelecimento em 1981. Este foi um dos compromissos mais visíveis para a reapropriação de parte das suas terras pelos Aborígenes.

O turismo gerado por estes parques continua a ser uma das principais razões para a ‘libertação’ de terras ancestrais reclamadas por comunidades indígenas, que ao serem devolvidas aos seus legítimos herdeiros, representam uma extraordinária oportunidade para o Governo as promover no mercado do

turismo, validando todo o sistema de marketing que explora um turismo direcionado para a unicidade da cultura indígena australiana. (Figura 4) É de frisar, que este tipo de turismo representa um dos grandes trunfos que destacam a Austrália na arena competitiva do mercado do turismo global (Snapshots, 2011), fomentando uma receita extremamente significativa. No ano fiscal de 2004/2005, o turismo no estado do NT gerara cerca de 1.5 milhares de milhões de dólares, sendo que desses, 58.1 milhões de lucros provêm diretamente do Parque Nacional de Kakadu (Australian Government, Department of Environment).

2. Uma arte consciente

O aborígene australiano vive numa realidade de constante discriminação, onde o racismo está permanentemente latente. Nesta, as minorias autóctones sobressaem pela diferença e pela vontade de trazerem à superfície realidades e memórias que constroem a sua identidade pessoal e colectiva. O “problema aborígene” é algo que tem vindo a atormentar a sociedade australiana desde a sua criação, num passado por ter sobrevivido às múltiplas políticas opressivas, e num presente por persistir na reivindicação dos seus direitos e manter ativa a memória da sua história. Após várias gerações de luta e perseverança, as comunidades aborígenes começam finalmente a ganhar terreno na arena política, social, económica e artística. Observa-se que a arte é uma ferramenta vital de afirmação identitária, uma metodologia de negociação com o “outro”, e um forte instrumento político utilizado em questões como os direitos à terra ou justiça social.

Yirawala, um líder cerimonial de um povo em *Arnhem Land*, considerava a sua arte como um veículo fulcral para a partilha de conhecimento e sabedoria tribal, e foi o primeiro artista a utilizar a arte e imagética visível em muitos dos santuários, como um meio de comprovar a legitimidade ao território. Nos anos 60 realiza 139 pinturas em *casca de árvore* que representam o ciclo completo das narrativas cerimoniais do seu povo, onde nitidamente observamos desde figuras dançantes a animais (cangurus, peixes, crocodilos, etc.) muito semelhantes às que encontramos em Kakadu, que similarmente nos recontam histórias do território e dos povos. Djambawa Marawili, líder do Clã Madarrpa, Arnhem Land, utiliza também a sua arte com o mesmo propósito, visível na sua obra “*The Djankawul at Yelangbara*” (1968) onde através da simbologia tradicional partilha a história que comprova a legitimidade do seu clã como o proprietário legal da área de Yalangbara. Em 1976, com a aprovação do *Ato Aboriginal Land Rights*, os povos aborígenes obtêm uma fundamentação legal para requerem tal direito, por tal a determinação de defensores da ‘aboriginalidade’ e fidelidade às tradições como Yirawala foi fulcral na luta pelos direitos às terras ancestrais. De um modo genérico podemos afirmar que muitas pinturas visíveis nestes santuários ou mesmo em obras contemporâneos, que visivelmente utilizam signos similares, são autênticos mapas territoriais aéreos, onde através de um complexo sistema de signos e histórias tradicionais revelam localizações e percursos dentro da sua região.

O desenvolvimento de um mercado de arte aborígene tem o seu momento chave na mesma década, com o aparecimento do *Papunya Tula* (1972), o primeiro movimento artístico contemporâneo a utilizar materiais sintéticos, suportes ocidentais e a expor publicamente *designs* tradicionais. Esta transição segundo a crítica de arte australiana assinala uma passagem da arte aborígene de primitiva para contemporânea.

Apesar de a arte acima mencionada utilizar a imagética e as memórias da sua cultura para conservarem o seu território, identidade e história; e ser encarada como um utensílio de resistência ao poder político e à homogeneização que a globalização tem vindo a fomentar, é a “arte aborígene proveniente de zonas urbanas que tem sido percepcionada como a mais estridentemente intervencionista” (Perkins,

Hetti e Lynn, Victoria). Esta arte, que apareceu nos anos 80, é uma plataforma privilegiada para a apresentação dos diversos conflitos que os aborígenes enfrentam, onde através da simbiose do ocidental e tradicional, abordam assuntos tabus como a identidade ou o gênero, convertendo-se num manifesto mais reflexivo sobre a situação da população aborígene no passado, presente ou no futuro. Desta geração de artistas urbanos, destacam-se Brenda L. Croft, Fiona Foley, Gordon Bennett, Mervyn Bishop, Tracey Moffatt ou Richard Bell, pelo seu papel decisivo para um questionamento da arte aborígene, desconstruindo ou reconstruindo a ideia de arte ou de artista aborígene. Na obra destes artistas podemos encontrar uma transposição de símbolos e mesmo técnicas anteriormente utilizados, como as utilizadas nas pinturas de santuários em *Arnhem Land*. Exemplo é a obra cerâmica *Coming of the missionaries* (2002) de Cornelius Richards (Figura 5) Representa a chegada dos ingleses através de um barco na zona central, cercado por água com dois peixes semelhantes aos vistos nos santuários do NT. (Figura 6) O contorno da costa delineado pela serpente, que é um dos símbolos tradicionais mais importantes, remetendo para a criação do universo, como também é símbolo de um dos anciões protetores do território. Outros símbolos continuam também a ser usados na arte contemporânea, como em muitas obras produzidas por artistas residentes no *Centro de Arte Tangentyere Artists* (Figura 7) que empregam símbolos que representam grupos de pessoas sentadas no chão a conviver ou a conversar, normalmente agrupadas em grupos de quatro em volta de um círculo, no entanto nesta pintura o artista resolveu ilustrar esta reunião com mais participantes, uma referencia não só ao modo de vida nos *Town Camps* circundantes à cidade mas também aos problemas que muitos aborígenes enfrentam por estarem deslocados e dependentes de ajudas do Estado.

A espiral ou círculos concêntricos (Figura 8), que representam tradicionalmente poços de água, já em algumas obras contemporâneas quando em diálogo com os restantes elementos compositivos podem também ser encarados como alvos. Tal é claramente visível numa das obras de Tony Albert da série *No Place*. (Figura 9) Partindo da referência ao *Feiticeiro de Oz* “no place like home”, e apropriando máscaras de *Lucho Libre* mexicanas, os retratados transformam-se em guerreiros contemporâneos que protegem o seu território. Nestas máscaras, diversos símbolos e cores tradicionais associados à floresta tropical são transpostas, símbolos que tradicionalmente eram pintados no corpo ou em conchas, representando animais ou espíritos sagrados.

Por fim, pode-se fazer referência à obra de Reko Rennie (Figura 10), um artista urbano que através da sua prática artística explora a sua identidade aborígene, recorrendo constantemente a símbolos e padrões tradicionais geométricos do povo *Kamilaroi*, associando-os à cultura contemporânea urbana, nomeadamente às técnicas utilizadas por *graffitis*. Na obra *Neos Natives* (2011), exposta numa das ruas de Melbourne, o artista utiliza o losango (símbolo masculino) e figuras estilizadas de animais nativos (cangurus e emus) como uma referência à sua identidade nativa.

Conclusão

A arte aborígene emergiu inicialmente de uma necessidade de perpetuar a sua cultura, e o seu propósito não se alterou, tornou-se nos tempos atuais um fator ainda mais determinante da sua sobrevivência dentro de uma sociedade branca. É atualmente o único dispositivo artístico na Austrália, que efetivamente nos possibilita uma visão alargada deste sistema hegemónico. E é uma arte que nos ajuda a refletir sobre uma identidade global.

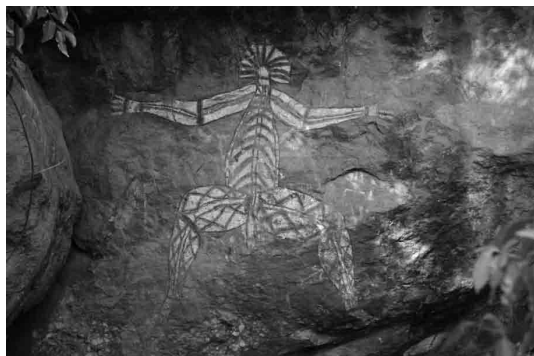


Fig. 1. Fotografia de Inês Valle, *Pintura sobre Mabuyu* no Parque Nacional de Kakadu, Northern Territory, Australia (2011).

Fig. 2. Fotografia de Inês Valle, *Pinturas de figuras dançantes* no Parque Nacional de Kakadu, Northern Territory, Australia (2011).

Fig. 3. Fotografia de Inês Valle, *Pintura de Nanbulwinjbulwinj* no Parque Nacional de Kakadu, Northern Territory, Australia (2011).



Fig. 4. Fotografia de Inês Valle, *Pinturas em exposição — galeria de arte TOP DIDJ, Northern Territory, Australia* (2011).

Fig. 5. *Coming of the missionaries* (2002) de Cornelius Richards (povo Gungganyji), Brisbane, Austrália (2011). Cortesia de QAGOMA

Fig. 6. Fotografia de Inês Valle, *Pormenor de uma pintura de diferentes espécies de peixes (Barramundi, Saratoga e Mullet) e uma figura humana, Parque Nacional de Kakadu, Northern Territory, Austrália* (2011).



Fig. 8. Fotografia de Inês Valle, *Pormenor de pinturas no Parque Nacional de Kakadu, Northern Territory, Australia* (2011).

Fig. 10. Fotografia de Inês Valle, *Instalação Neon Natives de Reko Rennie, Melbourne, Austrália* (2011).

Referências

Australian Government, Department of Environment.

Disponível em <http://www.environment.gov.au/parks/publications/kakadu/pubs/management-plan.pdf>

McLean, Ian (2011). *How Aborigines invented the idea of contemporary art*, Institute of Modern Art, Power

Publications, 2011, p. 24.

Gelder, K. e Jacobs, J. (1998). *Uncanny Australia: Sacredness and Identity in a Postcolonial Nation*, Melbourne University Press.

Perkins, Hetti e Lynn, Victoria. *Black artists, cultural activists, Australian Perspectives*, 1993, Art Gallery of New South Wales, p. 10.